

Dalos Anna

AZ IMPROVIZÁCIÓKTÓL A CSONGOR ÉS TÜNDEIG*

Bozay Attila experimentális korszaka (1971–1984)

Bozay Attila operájának, a *Csongor és Tündének* 1985. január 20-i bemutatóját követően Fodor Géza részletes, analitikus kritikát közölt a műről a *Muzsikában*.¹ Ebben igen mélyreható elemzést nyújtott szöveg és zene viszonyáról, a darabnak a kortárs magyar opera történetében elfoglalt helyéről és az egyes szereplők zenei megszólalásának hangvételeiről. A kritika – amely elsősorban a recenzenz belső vívódásának drámai dokumentuma – látványosan érzékelteti, bár ki nem fejtí a zeneszerző váratlan stílusváltása fölötti megütközést. Mi több, az analízis mintha mentegetni próbálná az operában minden kétséget kizáróan jelen lévő antimodernista attitűdöt. A Harmincasoknak a magyar zenei megújulásban betöltött kiemelkedő szerepét valló diskurzusban ugyanis Bozay mint experimentális, az Új Zenei Stúdió irányában is nyitott zeneszerző jelent meg.² Mi több, korabeli nyilatkozatai is feltűnő elfogulatlanságról árulkodtak: Feuer Máriának 1972-ben adott interjújában Boulez, Ligeti, Lutosławski, Stockhausen, Berio vagy éppen Cage művészetének jelentőségét abban láttatta, hogy e zeneszerzők „mernek folyvást megújulni és kockáztatni”, s a konzervatív magatartásformákat azzal utasította vissza, hogy így fogalmazott: „Nem lehet valaki elhatározottan klasszikus, leszűrt – legfeljebb akadémikus.”³

Fodor Géza csak óvatosan feszegette a kérdést, hogy a *Csongor és Tünde* „elhatározottan klasszikus, leszűrt”, netán „akadémikus” opera-e. Inkább arra próbált választ keresni, meseoperaként értékelhető-e a színpadi mű, azaz olyan „naiv mese-

* Jelen tanulmány az MTA Lendület programjának anyagi támogatásával született meg. Köszönettel tartozom Bozay Attila özvegyének, Varga Erzsébetnek, aki a zeneszerző kéziratban maradt kompozícióit, illetve nehezen hozzáférhető nyomtatott műveit rendelkezésemre bocsátotta.

1 Fodor Géza: „Csongor és Tünde”. *Muzsika*, 28/4. (1985. április), 24–32. Újraközlése: Fodor Géza: *Operai napló*. Budapest: Magvető, 1986, 395–411.

2 Kroó a zeneszerző párizsi tanulmányútjához köti Bozaynak az experimentális irányzathoz való kapcsolódását. Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 192. Bozay gyakorta lépett fel az Új Zenei Stúdió hangversenyein, s vállalkozott arra is, hogy közös improvizációikban is részt vegyen. Lásd ehhez: Jeney Zoltán–Szitha Tünde: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990 között”. *Magyar Zene*, 50/3. (2012. augusztus), 303–348. Bozay és az Új Zenei Stúdió kapcsolatáról lásd még Szitha Tünde tanulmányát: „Experimentum és népzene az Új Zenei Stúdió műhelyében 1970–90 között – és utána”. *Magyar Zene*, 48/4. (2010. november), 439–450., ide: 442.

3 Feuer Mária: „Az önállósodás útján. Bozay Attilánál”. In: uő: *88 muzsikás műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972, 36–39., ide: 36–37.

játék”-ként, amelyben számos történeti stílus, illetve a teljes műfajhagyomány feltűnően reflektálatlan módon kerül átvételre egyfajta „formatípus-antológia” vagy éppen „enciklopédikus összefoglalás” szellemében, vagy inkább egy sokirányú operaparádiáról van szó, amelyben Bozay „nagyon is áttételes játékot” játszik.⁴ Mégis: „miért ne lehetne – kérdi Fodor Géza – a *Csongor és Tündéből* tiszta meseoperát írni, mégpedig minél kevésbé áll ez a forma legitim viszonyban világunk bizonytalanságával, rendezetlenségével, diszharmonikus és problematikus voltával, annál inkább – freudi terminussal élve: vágyteljesítő álomként?”⁵

Bár a kérdés – mint azt a *Csongor és Tünde* hátterében megbúvó alkotói és talán magánéleti válság bemutatásakor látni fogjuk – a lényegre tapint rá, Fodor Géza mégsem törekszik a válasz kifejtésére. Mindazonáltal jellemző, hogy elemzésében a két címszereplő, Csongor és Tünde operai hangvételét emeli ki a mű legjelentősebb zenei alakzataként, s ezt a stílust – az opera lemezkiadásának kísérőfüzetében – a bel canto hagyományhoz köti, s az idealizmus zenébe foglalásaként jellemzi.⁶ Technikai értelemben „melizmák, előkéek, különféle ékesítések roppant műgonddal kidolgozott vegetációja”-ként⁷ írja le e stílust, amelynek forrása azonban valójában nem a bel canto, hanem a magyar zeneszerzésben s így Bozay életművében is a hatvanas évek közepétől elsősorban Pierre Boulez *Pli selon Pli* című kompozíciója, azon belül is a három *Improvisation sur Mallarmé* nyomán kialakult énekstílus. Ez a hangvétel Bozay oeuvre-jében az 1966-os *Trapéz és korlát* 1. tételében jelent meg először.⁸

Fodor Géza tehát ösztönösen a mű modern zenei rétegére mutatott rá, mint a legértékesebb zenei anyagra az operában megjelenő számos stílus közül. Mert kétségtelen, nagyfokú stílári pluralitás uralkodik a *Csongor és Tünde* textúrájában: megszólal benne neoklasszikus menüett, gyermekdal-intonáció, induló, siciliano és népies műdal is, a klasszikus opera buffa sok-sok hangvétele, és akkor még a Wagner *Siegfriedjére* történő egyértelmű hivatkozásokról, illetve a BACH-motívum felvonást záró gesztusfunkciójáról nem is esett szó. Ebben a közegben Csongor és Tünde hangja képviseli a modernitást s ezzel egyidejűleg – az opera tartalmi síkjaihoz, a Bozay által használt három-négy párhuzamosan megszólaltatott zenei réteghez társuló tartalmi konnotációknak megfelelően – a tiszta szerelmet is.

Mégsem ez a legmodernebb zenei stílusréteg az operában. A műben ugyanis nagy számban jelennek meg aleatorikus szakaszok, amelyek rendre az irracionális világhoz, a nem evilági jelenségekhez, manókhoz, tündérekhez, de a gyönyörhöz, a nirvánához is kapcsolódnak, mint például a III. felvonás végén a szerelmespár egymásra találásakor. A két legmodernebb zenei gesztus – és harmadikként talán

4 Fodor: i. m., 25.

5 Uott

6 Fodor Géza: *Bozay Attila: Csongor és Tünde* (lemezkiismerőfüzet-ismertető). Budapest: Hungaroton, 1986, SLPX 12750–52.

7 Uott, 4.

8 Lásd ehhez tanulmányomat: „A 'Harmincasok' és az új zenei fordulat (1957–1967)”. *Magyar Zene*, 49/3. (2011. augusztus), 339–352., ide: 345.

ide kapcsolható az Éj monológja is, amelyben a beszédhangon elmondott szöveget melodramaszerűen kíséri egy sűrű dallami ellenpont – társítása a szépséggel az opera értelmezésének s ezzel egyidejűleg Bozay Attila modernitáshoz fűződő viszonyának újfajta megvilágításához vezethet el. E szépséghez fűződő ambivalens viszony megértéséhez azonban Bozay 1971/1972 és 1984 közötti pályájának értelmezése is szükséges.

3 kérdés 82 zeneszerző című kötetéhez Varga Bálint András 1984-ben, azaz a zeneszerző pályája szempontjából kulcsfontosságú pillanatban, a *Csongor és Tünde* befejezésének táján készített interjút Bozay Attilával.⁹ Az interjú nagy része a műhelymunka küzdelmes éveit, a zeneszerző vívódásait dokumentálja, mégpedig azért, mert a komponista önmaga egykori és jelenlegi énjének jellemzéséhez állandó hivatkozási pontként használja az operát. Bozay ekkor is, mint korábbi interjúiban,¹⁰ nyomatékkal hangsúlyozza, mennyire fontos számára, hogy egyszerre érezhesse a kötöttséget és a szabadságot, ami elsősorban az aleatória és a determináció párhuzamos alkalmazásának kontextusában kap értelmet. Mégis maga Bozay is érzékelte a komponálás folyamatában a korábbi zenei stílusokkal történő szembenézés aktualitását, s felismerte, hogy a szembenézés kiváltotta stílusváltás jelentős eltolódást mutatott a korábbi időszak kötöttség-szabadság dichotómiájától a stílári pluralitás felé.

Az opera komponálása során, mint fogalmazott, „ismét előtérbe kerülhettek olyan fordulatok, amelyeket korábban – éppen a túlzott közelség és az önállóság hiánya folytán – csak sablonosan, helyenként talán epigon módjára tudtam csak alkalmazni”.¹¹ A megfogalmazás azt érzékelteti, hogy Bozay 1984-ben már úgy érezte, a régi-régebbi zenei nyelvekkel most már a csak rá jellemző módon, azaz végre hitelesen tud élni. Pályájának konzervatív fordulatát tehát úgy kívánta láttatni, hogy hangsúlyozta: a korábbi kísérletező magatartásformával való szakítást a nagy nehezen megszerzett önállóság, az erős zeneszerzői autonómia birtoklása teszi lehetővé.

Kétségtelen azonban, hogy az életpálya fordulópontján keletkezett nyilatkozat a zeneszerzői kimerültség és fásultság tapasztalatát is leírja, amikor arra utal, hogy a *Csongor és Tünde* hangszerelése közben a komponista a saját régebbi fordulatait ismételtegette. Míg korábban a „mindig újat csinálni” imperatívuszát szem előtt tartva experimentális hozzáállást követett,¹² most, az ihlet érezhető kimerülésével, a biztonság keresésére indult: „Látszólag könnyebb mindig új területeket becserkészni, és felületesnek is tűnik, mert horizontális és nem vertikális tevékenység. Ugyanakkor hihetetlenül fárasztó, mert az ember soha nincs harmóniában önmagával. Újra meg újra meg kell találnom azt az újat, amiben egy pillanatra biztonságban érzem magam.”¹³

9 Varga Bálint András: 3 kérdés 82 zeneszerző. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 44–51.

10 Feuer: i. m., 39.

11 Varga: i. m., 48.

12 Uott, 51.

13 Uott

A keresés időszakának (lásd az 1. táblázatot) első reprezentatív kompozíciója kétségtelenül az *Improvizációk no. 1* című mű, amely 1971–72-ben új, experimentális korszakot nyitott a zeneszerző pályáján. Több szempontból is nóvumnak tekinthető e darab: egyrészt ezzel a művel kerül Bozay érdeklődésének előterébe a citera. Citerát ugyan már használt a *Két tájkép*-ben is (1970–1971), de szólóhangszerként mégiscsak itt jelenik meg először, s hasonló pozícióra tesz szert olyan, valamivel később komponált darabokban, mint a *Pezzo concertato* (Op. 24, 1974–1975), amely valójában citeraverseny, illetve a *Tükör* (Op. 28, 1977), amelyben a citera a cimbalom párjaként szerepel. E hangszer kísérleti eszközként nyilvánul meg Bozay kezében, s nem pedig a népi citerahagyomány folytatásának lehetőségeként. Rá támaszkodva a zeneszerző új elemeket vont be a hagyományos zenei hangzásba, s ezek az elemek a Bozay által egyébként a saját experimentumai köréből tudatosan kirekesztett elektronikus zene tapasztalataival rokoníthatók. A citera a lebegő tonalitás és a negyedhangok kiaknázásának is alanya.

Op. 22	Improvizációk, No. 1	1971–72
Op. 23	Malom	1972–73
Op. 24	Pezzo concertato	1974–75
–	Öt kis zongoradarab	1975
Op. 25	Pezzo sinfonico, No. 2	1975–76
Op. 26	Gyermekdalok	1976
Op. 27	Improvizációk, No. 2	1976
Op. 28	Tükör	1977
Op. 29	Variációk	1977
Op. 30/a	Solo	1981
Op. 30/b/1	VII. zongoradarab	1978
Op. 30/b/2	VIII. zongoradarab	1978
Op. 30/c	Improvizációk, No. 3.	1978
Op. 31	Csongor és Tünde	1979–84

1. táblázat. Bozay Attila kompozíciói 1971 és 1984 között

Bozay rendkívül izgalmas hangzáskísérleteket folytat: a *Pezzo sinfonico no. 2*-ben például akusztikus hangzásokat teremt, amelyek olyanok, mintha elektronikus eszközökkel jönnének létre. A zeneszerző primer kompozíciós kérdése ez: milyen egyedi hangzásokat lehet hangszerekkel létrehozni? E kérdésfelvetés meglepő módon hasonló kutatási irányba mozdította el a zeneszerzőt, mint az ugyanakkor született kompozícióiban Eötvös Pétert, akinek Bozay – minden bizonnyal a hasonló jellegű tájékozódásra reflektálva – a *Pezzo sinfonico no. 2*-t ajánlotta. Bozay, akárcsak Eötvös, ebben az időszakban különböző zenei rétegek, például kötött és kötetlen zenei struktúrák egymásra montírozásának módszereivel kísérletezett. Bozay például éppen a *Pezzo sinfonico no. 2*-ben, ahol az 1. zenekar ostinatojellegű folyamatos és rögzített felületéhez a két pianínó, illetve a 2. zenekar szabad zenei elemei társulnak.

Mindazonáltal egyértelmű – és különösképpen a furulyára komponált Op. 30a számú *Solo* (1981) bizonyítja ezt, amelynek négy tételét a furulyajátékos többféle hangszerezen is előadhatja, mi több, a tételek sorrendje is kötetlen, a tételeken belül az előadó a megadott tematikus-motivikus egységekből is szabadon választhat, s ezen egységek maguk is hol kötöttebb, hol szabadabb-vázlatosabb formát öltenek –, hogy az experimentumot, az alapanyagok szabad választhatósága ellenére is, alapvetően a hallási tapasztalat irányítja. Bozayt fokozottan magával ragadja a gondolat, hogy a furulyát nemcsak hagyományos módon lehet megszólaltatni, hanem igen sokféleképpen, és ezt a sokféleséget is érdemes bevonni az improvizáció folyamatába. Az időszak műveiben tehát elsősorban az új hangzási lehetőségek kiaknázása, valamint a hallási élmény, a részletek kihallgatásának experimentuma áll a zeneszerző érdeklődésének homlokterében. Bozay rendkívül kifinomult hallással keresi az eddig sohasem tapasztalt, új zenei széphangzást.

Nyilvánvaló azonban, hogy az improvizáció, mégpedig elsősorban az irányított aleatória is meghatározó szerepet játszik a komponista gondolkodásában – ezért tekinthető jelképértékűnek, hogy az időszakot épp az *Improvizációk no. 1* indítja. Bozaynál az irányított aleatória olyanfajta zenei kötetlenséget jelent, amely szabályok előzetes rögzítéséből indul ki. E zeneszerzői magatartásformát a kiadott partitúrák, kották előszavai érzékeltetik a leginkább: a *Pezzo sinfonico no. 2*-höz például külön kísérfüzetet írt a zeneszerző, hogy világossá tegye, miként is kell játszani a művet. Az Op. 26-os *Gyermekdalok* (1976), az Op. 27-es *Improvizációk no. 2* (1976), illetve a *Tükör* esetében sincs a műveknek partitúrája, csupán szólamkottákkal dolgozhatnak az előadók, mivel partitúra nem hozható létre. A mű – aleatorikus felépítése folyamánként – minden előadáskor más formában szólal meg, nincsen végleges műalak.

A kötöttség mindegyik darabban más fokozatú: míg a *Gyermekdalok*ban az egyes zenei elemek vagy a leírás sorrendjében vagy visszafelé, esetleg a kettő kombinációjával játszhatók el, ám a dallamtöredékek hangjainak sorrendjét nem szabad felcserélni, addig az *Improvizációk no. 2*-ben a három vonós hangszer ugyanaból a szólamkottából válogat játszandó elemeket. A furulya önálló szólamkottából dolgozik, és ebből választhatja ki szabadon a motívumokat, az effektusokat vagy éppen a különféle megszólaltatási módozatokat.¹⁴ A *Tükör*ben ugyanakkor három zenei alapanyag-gyűjtemény található: az első 120, a második 24 elemből áll, s ezt a 144 elemet kell összekeverés után megszólaltatni oly módon, hogy minden 20. elem után a Bozay által „hívójelek”-nek nevezett harmadik gyűjteményből kell megjelennie egy-egy elemnek.¹⁵ A hívójel funkciója az, hogy amikor az egyik hangszer elkezd játszani, a másik hangszernek abba kell hagynia saját szólamának megszólaltatását.

Ezek a kompozíciók valóban rendkívül modernnek tekinthetők, és szinte minden szempontból eltávolodnak a tradicionális zenei gondolkodásmódtól. Bozay műveiben azonban, ha gyakran rejtetten is, de mégis mindig megjelennek a hango-

14 Bozay Attila: *Improvisations No. 2*. Budapest: Editio Musica, 1978.

15 Uő: *Tükör*. Editio Musica Budapest, 1978.

mány emlékei, melyeket a komponista, hol tudatosan, hol pedig öntudatlanul alkalmaz. Feltűnő például, hogy szabad, rögtönzésszerű formája ellenére már az *Improvizációk no. 1* is három tételre oszlik a tételtípként megadott karakterek alapján (1. *Quasi intrada*, 2. *Nenia*, 3. *Capriccioso*), s ezeket a tételeket a zeneszerző koronás szünetekkel választja el egymástól. A *Pezzo sinfonico no. 2*-ben pedig egy háromtagú forma körvonalai bontakoznak ki, amelynek középrészében az 1. zenekar ostinatoja darabjaira hullik szét. Ráadásul itt is, akárcsak a későbbi művekben, feltűnően sok előadói utasítással találkozunk, s ezek az utasítások Bozay zenéjét rendkívül gesztikussá teszik, miközben egy-egy mű megszólaltatási módozatainak végiggondolására ösztönzik az előadót. E gesztikusság ugyanakkor időnként beszűkíti az egyes művek improvizatív játéktérét.

Nemcsak a darabokra hullás gesztusa miatt, de az 1. zenekar kötött rézfúvós szólamai és a hozzájuk kapcsolódó folyamatos dobütések következtében is a *Pezzo sinfonico no. 2*-ben – az aleatorikus felépítés dacára – egy rendkívül karakteres, gyászindulókat idéző hangvétel válik dominánssá, amely azt sejteti, hogy a kompozíció háttérében valamiféle narratív szándék, talán egy megsemmisüléstörténet rejtőzik. A *Pezzo concertato* esetében még inkább érzékelhető, hogy a zene – amely a szólisztikus citera mellett hol tömörszerűen, hol pedig a szintén szólisztikusan megszólaló zenekar megmozdulásaira épít – rendkívül dramatikus-cselekményes. Az aleatorikus zenekari szakaszok valamiképpen a külvilág, a rideg tömeg kifejezetten fenyegető káoszát festik meg, amelyből rövid időre kiemelkednek egyes individuumok (a harsona, a klarinét vagy éppen a fuvola és oboa kettőse). A megtervezett citeraszólam ugyanakkor – drámai akkordjaival, filozofáló-elmélkedő hangvételével, kommunikációra vágyó heves gesztusaival – a tevékeny hős, az alkotó magányát, a külvilágtól való elzártságát jeleníti meg. A Cadenza, amely nyugalmas felületei ellenére is a mű csúcspontjaként értelmezhető, a *Csongor és Tünde*-beli Éj monológjának előképe. E formarész követően a citera többé nem tud visszatérni önmagához, rendezettségét-komplexitását elveszíti, s mechanikus glissandóival, szaggatott gesztusaival, dadogó hangvételével az élet széttöredezettségének érzetét kelti.

Az aleatória tehát nem afirmatív módon jelenik meg Bozay művészetében, hanem a megközelíthetetlen, vágyott, ám gyakran mégis rémisztő külvilág szimbólumaként, amelyben az individuum magára hagyottan kénytelen megnyilatkozni. Hasonló idegenséget él át Csongor is a manók és tündérek aleatorikus világában, hogy végül, miután egyesül Tündével, a megváltó szerelem révén ő maga is képes legyen beleolvadni ebbe a vonzó, ám mégis irracionális világba, amely, a beolvadást követően, a maga hatnyolcados sicilianójával immár az ismerősség, családiaság légkörét nyújtja. Az aleatória formájában megjelenő idegenség ily módon csak a szerelemben való teljes feloldódás révén tűnhet el, mint Fodor Géza írja: „vágyteljesítő álom”-ként. Az utalás Freudra annál is inkább jogos, mivel a *Csongor és Tünde* efféle értelmezése közvetlen kapcsolatban kell álljon Bozay magánéletének épp erre az időszakra – 1983–84-re – tehető változásaival.¹⁶ A magánéleti és alkotói válság egyidejűsége az élet mindkét síkján a változtatás igényét hozta magával.

16 Olsvay Endre: *Bozay Attila*. Budapest: Mágus, 2002, 22.

Zenei szempontból már az Op. 30/b/1 jelzetű 7. zongoradarab (1978) szakít az idegenként és elérhetetlenként értelmezett aleatóriával, s bár az egytétéles kompozíció szabad improvizációként hat, A–B–A szerkezete, amelyen belül a B rész kettős variációként épül fel, már az experimentumtól való látványos elfordulást dokumentálja, miközben a mű párdarabja, az Op. 30/b/2-es 8. zongoradarab még az irányított aleatória keretei között mozog. Szintén az experimentumtól való eltávolodás része a népdal, különösképpen a gyermekdal újrafelfedezése. Ugyan Bozay már a *Pezzo sinfonico no. 1*-ben (1967) is felhasznált montázselemként gyermekdalokat, a *Gyermekek dalok* című kompozíció a dallamfordulatok minimalmusic-szerű felhasználására törekvő megoldásaival vagy az Op. 29-es *Variációk egy népdalra*, a *Virágok vetélkedésére* épülő, ám mindig aleatorikus szerkezetével egyrészt a régi-új tonalitás keresésének és megtalálásának, másrészt a magyar hagyomány újrafeldolgozásának első lépéseiként értelmezhetők.

A *Csongor és Tünde* egyértelműen A-dúrban végződik. A gyermekkar operabeli hangsúlyos jelenléte a magyar hagyományban való tudatos feloldódást jelzi. Az operát követő kisebb és nagyobb kompozíciók – mint a gyermek- és leánykarok négy ciklusa, vagy az 1986-ban induló szonáták sorozata – határozottan állnak ki a hagyományos tonalitás érvényessége mellett, s a 20. századi magyar, illetve a klasszikus tradíció újragondolásának és a hozzájuk való hangsúlyos kapcsolódásnak látványos gesztusaiként értékelhetők. A *Csongor és Tünde* után Bozay Attila többé nem tért vissza experimentális korszakának eszményeihez – a fordulópontként értékelhető operát követően nem volt elképzelhető számára visszaút. Bozay új tradicionalizmusa azonban nem keveredik a provokáció szándékával: a hagyomány melletti kiállása abból a felismerésből fakad, hogy zeneszerzői műhelyében az experimentális zeneszerzői magatartásforma – személyes és alkotói válságát követően – örökre elveszítette érvényességét.

ABSTRACT

ANNA DALOS

FROM IMPROVISATIONS TO CSONGOR AND TÜNDE

Attila Bozay's Experimental Phase (1971–1984)

Attila Bozay's (1939–1999) opera, *Csongor and Tünde* (1984) marks a turning point in the composer's career. His constant references to musical tradition, the reflections on the history of the operatic genre as well as the abandoning of his experimental attitude must be sought for in the characteristics of his creative phase beginning in 1971. My study aims at examining the most significant compositions of Bozay's afore-mentioned period – *Pezzo concertato no. 2* (Op. 24, 1974–75), *Pezzo sinfonico no. 2* (op. 25, 1975–76), and *Solo* (Op. 30/a, 1978) – and at finding signs that point towards stylistic changes in these pieces taking place in the composer's workshop. I concentrate mainly on signs which prove that Bozay couldn't entirely identify himself with the experimental mode of thinking. My investigation reveals that *Csongor and Tünde* consciously takes sides against Bozay's former stylistic approaches and experimental modernism.

Anna Dalos (PhD) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, from 1993 to 1998. Between 1998 and 2002 she attended the Doctoral Programme in Musicology at the same institution. She spent a year on a German exchange (DAAD) scholarship at the Humboldt University, Berlin (1999–2000). She is currently working at the Musicological Institute of the Research Centre for Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. She has been a lecturer at the DMA Programme of the Franz Liszt Academy of Music since 2007 and visiting lecturer at the International Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, Kecskemét since 2010. Her research focuses on 20th-century Hungarian music, and the history of composition and musicology in Hungary. She has published articles on these subjects as well as short monographs on several Hungarian composers (Pál, Kadosa, György Kósa, Rudolf Maros). Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007 in Budapest. In 2012 she won the "Lendület" grant of the Hungarian Academy of Sciences, which made possible the foundation of the Archives and Research Group for 20th-21st-Century Hungarian Music.